

DOS NOCHES, después



Secretaría de
Asuntos Académicos
**DEPARTAMENTO DE
ARTES AUDIOVISUALES**

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Tesis de grado

Licenciatura en Artes Audiovisuales
Orientación Guion

DOS NOCHES,
después.

Una reflexión sobre lo no dicho

Tesista: Sofia Ebrecht

Director de tesis: Gustavo Provitina

Secretaría de
Asuntos Académicos
DEPARTAMENTO DE
ARTES AUDIOVISUALES

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Índice

Ficha técnica	Pág. 7
Síntesis del proyecto	Pág. 8
La función del guión	Pág. 10
Modo de ver y entender el cine	Pág. 12
Fundamentación	Pág. 18
A propósito de la orientación guion	Pág. 26
Conclusión	Pág. 30
Bibliografía	Pág. 33
Filmografía	Pág. 35
Anexo	Pág. 36

FICHA TÉCNICA



Título: “Dos noches, después”

Año: 2018

Duración: 11:46:10

Guion y dirección: Sofía Ebrecht

Producción: Catalina Galmán

Asist. de Dirección: Bruno Bolla

Dirección de fotografía y cámara: Matías Perazzo

Asist. de Iluminación: Gaspar Pizzorno, Rodrigo Núñez García

Dirección de arte: Julieta Iribe

Sonido Directo: Mariano Boccanera

Edición: Leandro Vitali

Corrección de color: Leandro Vitali, Ximena Sasiain

Postproducción de sonido: Agustín Zabaleta

Títulos y diseño gráfico: Ximena Sasiain

Elenco: Griselda Panis, Juan Andrés Gallego

SÍNTESIS DEL PROYECTO



*“El cine sonoro ha inventado el silencio”
Robert Bresson*

El objetivo de “Dos noches, después” fue dar cuenta de las posibilidades que tiene el lenguaje audiovisual para prescindir de la palabra hablada como principal medio de progresión dramática. Explorando mecanismos y recursos propios del cine, realicé una obra audiovisual en la cual la trama del relato se sostiene a partir de la acumulación de situaciones problemáticas que hacen estallar, ya sea por omisión o acción, la relación amorosa entre los personajes.



LA FUNCIÓN DEL GUION

Desde que decidí llevar a cabo este trabajo de culminación de la carrera, me apoyé en la firme convicción de que el guion es la primera instancia de reflexión audiovisual. Entendiéndolo de esta forma no como un fin, sino como un medio a través del cual poder llegar a una obra audiovisual (Su propia etimología contiene este sentido: guion, como una “gran guía”).

Por esta razón, acompañada por mi tutor, dediqué alrededor de un año a su escritura para lograr una estructura sólida que dé cuenta del conflicto sin la necesidad de tener que explicitarlo con palabras o situaciones escénicas demasiado evidentes. Transité por varias reescrituras, no sólo en momentos dedicados al guion estrictamente, sino también en etapa de pre-producción (por ejemplo al momento de confeccionar el storyboard), durante el rodaje, como así también en el montaje.

MODO DE VER Y ENTENDER EL CINE



Desde un principio tuve claro que el tema que me interesaba desarrollar en la tesis era la posibilidad que brinda el audiovisual para prescindir de la palabra hablada como recurso de explicación, sin embargo en un comienzo no estaba claro en qué concepciones se apoyaban estas ideas. Durante la escritura del guion, rodaje y montaje, y una vez finalizado el corto, investigué para encontrar la forma de ponerlo en palabras. Para esto fueron de vital importancia algunas concepciones del cineasta Robert Bresson y del filósofo Gilles Deleuze, que ayudaron a dar marco teórico y conceptual a este trabajo final. Del primero tomé principalmente su concepción de cinematógrafo, pero también su idea de la simplicidad.

Bresson es muy claro al definir y diferenciar “cinematógrafo” de “cine”: “Denominamos cine al conjunto actual de films, y “cinematogra-

fo” al arte cinematográfico, es decir, un arte que tiene su propio lenguaje, sus propios medios.”¹

Siguiendo esto decidí poner a prueba dichos mecanismos y modos exclusivos del audiovisual (ó cinematógrafo, en línea con el autor), reposando en ellos para dar forma a lo que me interesaba: contar el conflicto amoroso que sufre una pareja momentos antes de vivir un inminente final. El trabajo fue encontrar los medios eficaces para poder hacerlo, pero no sólo eficaces para este relato en particular, sino también para un corto que representara esta forma de ver y entender el lenguaje audiovisual.

Los medios eficaces, en este caso, se plantean como los recursos propios del lenguaje audiovisual, aquellos que sólo surgen de la articulación de imágenes y sonidos en una pantalla. Bresson vuelve a ser muy claro en este punto: “Lo auténtico del



cinematógrafo no puede ser ni lo auténtico del teatro, ni lo auténtico de la novela, ni lo auténtico de la pintura. (Lo que el cinematógrafo consigue por sus propios medios no puede ser lo que el teatro, la novela y la pintura consiguen por sus propios recursos)”²

Por otro lado, la idea de simplicidad fue trabajada tanto en la narración como en la producción. Se hizo gran hincapié en reducir los elementos narrativos hasta lo mínimo e indispensable: dos personajes, dos locaciones, poca duración del tiempo de la diégesis y un conflicto acotado y preciso (una pareja está por mudarse, pero ella duda). Había pocos elementos con los cuales trabajar, lo que hacía que la labor tenga que ser precisa.

Estéticamente también se siguió esta premisa: pocos planos, pocos movimientos de cámara, pocas líneas de diálogo, poca emoción palpable en los cuerpos de los actores: “Asegurate de haber agotado

¹ Robert Bresson; *Bresson por Bresson: entrevistas 1943-1983. Compilado por Mylène Bresson. Bs. As. 2014. p.8*

² Robert Bresson; *Notas sobre el cinematógrafo, México DF 1979 p.16*

todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio".³ Por eso se hizo hincapié en trabajar desde la falta de comunicación e interacción entre los personajes y la falta de expresión pura (excepto en el climax), buscando como resultado la emoción que amerita para mí un conflicto amoroso: *"Hay, en el cine, un prejuicio contra la simplicidad. Cada vez que se rompe ese prejuicio, el efecto conmociona"*.⁴

Otro eje a través del cual se buscó la simpleza fue el tratamiento sonoro, siendo el silencio algo que en el corto siempre está en primer plano. La ausencia de sonidos invade (paradójicamente) el espacio, por eso creo necesario dedicarle unas palabras. *"El cine sonoro ha inventado el silencio"*⁵. Esta frase referida a la invención del silencio como construcción dio pie a reflexionar sobre la posibilidad de utilizarlo como elemento narrativo. En cuanto a la diégesis, no llenar el tiempo

con palabras (ya sean o no explicativas), tampoco utilizar sonidos (Foley, o ambientes) más allá de los necesarios para una construcción naturalista e intimista. De esta forma, el silencio comienza a ganar lugar en cada una de las escenas ayudando a que podamos concentrarnos en el conflicto interno que vive Amparo y a generar un clima de que las cosas "no están bien en la pareja" y que hay algo latente que pronto va a estallar.

Por estas mismas razones se decidió no utilizar música, ni diegética ni extra diegética: *"Generalidad de la música, que no corresponde a la generalidad de una película. Exaltación que impide las otras exaltaciones"*⁶. En etapa de edición hicimos pruebas para ver cómo funcionaba la música, sin embargo lo único que generaba era una emoción que intentaba reforzar lo que el audiovisual ya estaba dando por sí solo, poniendo la emoción en un primer

plano y yendo en contra, dramática y estéticamente, de todas las decisiones tomadas anteriormente: *"Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. Absolutamente nada de música"*⁷

³ *Ibid.*, p. 26

⁴ Robert Bresson. *Op. cit.*, p. 9

⁵ Robert Bresson. *Op. cit.*, p. 43

⁶ *Ibid.*, p. 45

⁷ *Ibid.*, p. 25



FUNDAMENTACIÓN

Al elaborar la acción dramática (fundamental para la progresión dramática, sobre todo desde el momento en que se deja de reposar en la palabra hablada), fue inevitable no pensar en la forma en que las acciones iban a mostrarse. A. Gaudreault y F. Jost denominan *mostración fílmica*, lo que se sitúa entre medio de la narración y la *mostración escénica*. Es decir, a poder mostrar varias acciones a la vez representadas por los actores y, al mismo tiempo, dirigir la mirada del espectador: *“La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede, gracias a la posición que ocupa, intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la presentación de los actores. Puede incluso forzar la mirada del espectador y dicho en una sola palabra, dirigirla”*⁸. De esta manera, la acción que podría llamarse “(des) armar cajas” fue fragmentada en diferentes planos (imágenes 1,2,3,4,5 y 6) que no sólo ayudan a que se

⁸ A. Gaudreault y F. Jost, *El relato cinematográfico*. Barcelona 1995 p. 34

centre la atención en determinados objetos (cajas y libros) sino que también muestran en distintos tamaños de plano la expresión del personaje frente a esta acción poniendo la atención en el estado de ánimo que está atravesando. Fragmentar la acción en planos cerrados ayuda a ver, además, la relación de ella con los objetos (por ejemplo, la fuerza con la que deposita los libros en las cajas o sus manos dudosas, entre otros). De esta forma los actores no son los únicos que emiten señales para la construcción del relato, también a través de la cámara me situé en una instancia de narradora implícita, dándole vital importancia al punto de vista desde donde se muestran los acontecimientos. En este caso, el punto de vista de Amparo que es quien está atravesando el conflicto interno.

Para seguir reflexionando en torno a la acción dramática y su vínculo con la puesta en plano, quisiera traer a colación algunos conceptos

①



②



③



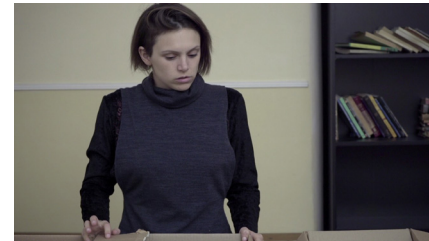
④



⑤



⑥



tomados de la teoría de Gilles Deleuze que me fueron de gran ayuda en la investigación previa, durante y posterior al rodaje.

Empezaremos por la imagen-acción o representación orgánica, la fórmula que el filósofo francés, citando a Noel Burch llamaba “*la gran forma*”. La fórmula consta de las siguientes partes: S.A.S: situación, acción, situación. Acción como transición de una situación a otra.

Son importantes estas concepciones para entender cuál fue la lógica a seguir al pensar en acciones y comportamientos que llegaron a estructurar el cortometraje como un sistema. “*La imagen acción inspira un cine de comportamiento, pues el comportamiento es una acción que pasa de una situación a la otra, que responde a una situación para intentar modificarla... Pero esta perspectiva exige un nexos sensorio-motor muy fuerte, exige que el comportamiento esté realmente*

estructurado... *Es preciso que la situación impregne profundamente y completamente al personaje; por la otra, que el personaje impregnado estalle en acción*"⁹. Esta es la lógica que se siguió para poder tramar las acciones de ambos personajes.

Ezequiel actúa para generar una nueva situación (concreción de la mudanza), entonces fuerza cada una de las etapas, (visita al nuevo departamento, planifica recorrido del flete, coloca el perchero, compra sábanas y finalmente tiende la cama solo). De esta forma, como explica Deleuze, Amparo queda impregnada en situación y estalla en acción generando el corte de la relación. Esta acción genera una transformación, por lo tanto la situación final será diferente a la del comienzo: *"La organización del film, la representación orgánica, no es un círculo sino un espiral, donde la situación de llegada difiere de la situación de partida: SAS"*¹⁰. En este caso en particular la con-

creción de la mudanza está retenida por el conflicto interno que vive el personaje de Amparo. Por otro lado el personaje de Ezequiel tiene deseo de generar una nueva situación, vivir definitivamente con Amparo. De esta manera la narración queda suspendida entre la ruptura o la mudanza y Amparo deambula entre estas dos opciones. Se configura una figura de duelo, donde los deseos de él van en contra de los deseos (poco claros) de ella. La necesidad de él de pasar a otra situación, esa urgencia, termina por poner en guardia la conciencia de Amparo. Este contexto da como resultado una acción a modo de reacción y el conflicto interno se expresa en la necesidad de romper esa relación. *"El medio y sus fuerzas se incurvan, actúan sobre el personaje, le lanzan un desafío y configuran una situación en la que el personaje queda atrapado. El personaje reacciona a su vez (acción propiamente dicha) con objeto de responder a la situación"*¹¹. Siguiendo con Deleuze hay otras ca-

tegorías que nos ayudarán a profundizar el análisis: el estado actual de las cosas y las cualidades potencias que va a actualizar los acontecimientos y modificar la situación.

Estado actual de las cosas, consiste en la construcción de un contexto y de personajes que tienen sus características individuales, sus roles sociales, que se relacionan entre ellos, con el ambiente y los objetos. En este caso en particular, jóvenes veinteañeros de clase media que están por mudarse, haciendo planes pero sin hablar. Un departamento con cajas y desorden, otro vacío y silencioso. Por otro lado las cualidades potencias, los afectos, expresiones puras, con su papel anticipador, se relaciona con el estado actual de las cosas para modificarlo, cambiar lo que viene siendo dado: un clima tenso que comienza a darnos señales de que las cosas no están bien entre los personajes.

Al no utilizar el diálogo como fuente principal de información, resultó importante construir cada acción de forma precisa, en pos de que transmitan el conflicto interno de Amparo. Era necesario que el personaje actúe y dé señales emocionales de que las cosas no estaban bien, en relación a la mudanza y a su pareja. Su rostro y su comportamiento corporal tenían que hacernos preguntar *¿qué siente?, ¿qué piensa?, ¿qué le pasa?, acompañado de acciones que fueran en detrimento de la consolidación exitosa de la mudanza (abrir cajas en vez de cerrarlas, dormir la siesta en vez de hacer la valija, entre otras)*. Por un lado su rostro sería la expresión pura, por fuera de las coordenadas espacio temporales, (lo que Deleuze llama la *Imagen-afección*), y por otro lado, otro estado de las cualidades potencias, las acciones dadas en un marco de tiempo y espacio determinados. De esta forma, sus expresiones y acciones actualizan el estado de las cosas.

⁹ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento- Estudios sobre cine I*. Buenos Aires 2008 p.221

¹⁰ *Ibid.*, p. 211

¹¹ *Ibid.*, p. 204

Deleuze habla del primer plano como la mayor expresión de lo que él llama imagen-afección o cualidades potencia, ya que este tipo de encuadre tiene la capacidad de abstraer el rostro de las coordenadas espacio temporales, abriendo de esta manera otra dimensión que hace surgir afecto puro en tanto expresado. Sin embargo, el afecto no es cualidad única del primer plano: las cosas, los objetos, también pueden ser imagen-afección en tanto un gesto las actualiza. *“Unas veces el rostro está pensando en algo, se fija sobre un objeto... En tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante que eleva a sí todas las partes.”*¹² La mirada y la expresión de Amparo sobre los objetos (libros, ropa) es imagen-afección, al mismo tiempo que los objetos nos informarán sobre el pensamiento y los sentimientos de Amparo. De esta forma, las cosas dejan de ser meros objetos para convertirse en

entidades expresivas funcionando como equivalentes de rostros. *“Los afectos, las cualidad-potencias puede ser captados de dos maneras: o bien actualizados en un estado de las cosas, o bien como expresados por un rostro, un equivalente a un rostro.”*¹³

Por ejemplo, en esta escena vemos cómo el rostro de Amparo funciona como el lugar donde se inscribe su emoción, no solo por su expresión sino también por su rostro en relación con los objetos, que al ser objetos relacionados con la mudanza, actúan como entidades expresivas y rostros equivalentes. (Imágenes 7, 8, 9 y 10)

⑦

¹² Ibid., p. 133¹³ Ibid., p. 146

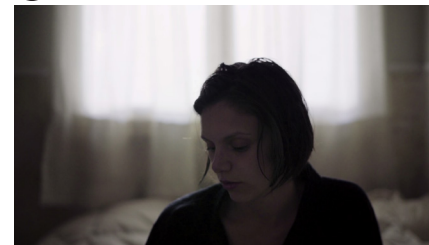
⑧



⑨



⑩



Concluyendo, la imagen-acción no es otra cosa que la relación entre medios y comportamientos. Una vez que se traza la gran forma, que se configura una situación que va a modificarse mediante acción para culminar en otra situación, las cualidades potencias ya encuentran su lugar *“...ya no se exponen en espacios cualquiera, ya no pueblan mundos originarios, sino que se actualizan directamente en espacios-tiempos determinados”*¹⁴

De esta manera, este trabajo final reposa sobre los conceptos aquí desarrollados y se sirve de ellos para buscar comprender cómo funcionan los elementos que constituyen el entramado del cortometraje. Es decir, las relaciones que se establecen entre dichos elementos (personajes en tanto que actúan, objetos en cuanto narran y expresan, contexto en cuanto se actualiza) y que lo conforman como un sistema.

¹⁴ Ibid., p. 203

A PROPÓSITO DE LA ORIENTACIÓN GUION



Para finalizar me parece importante dedicar algunas líneas a reflexionar sobre la tarea del guionista, teniendo en cuenta la orientación que he elegido, para finalizar mis estudios de grado. La figura del guionista de cine está siempre un poco desdibujada, parece no encontrar su precisa definición. Los alumnos de la orientación guion estudiamos audiovisual (donde la materia primera son las imágenes y sonidos) sin embargo, trabajamos con palabras. ¿Queremos ser guionistas, cineastas o quizás ambas cosas? ¿Es posible, para alguien que sueña con ser realizador audiovisual prescindir de una sólida formación como guionista? Haber transitado todo el recorrido que implica hacer una tesis de grado me ayudó a responderme estas preguntas.

Como comenté en un inicio, mientras daba cuenta del proceso de este trabajo final, el guion fue muy importante como guía de trabajo,

tan importante que no empecé a grabar sin haber tenido el guion relativamente cerrado. Esto se debió a una sólida razón: el guion es la instancia más temprana en que se puede ver la estructura de la película en su globalidad. Es de alguna forma, la película en papel. Sin embargo, el guion como objeto siguió siendo modificado luego de su primera escritura, durante la confección del storyboard, durante el rodaje y en etapa de montaje. Ocurre algo muy similar si lo analizo a la inversa: desde el momento de escritura, si bien estaba sentada frente a la pantalla de la computadora escribiendo palabras en un documento de Word, la tarea principal era imaginar sonidos e imágenes y pensar cómo se articularían en la pantalla. En el ejercicio de escribir debía poder ver la película.

Rafael Filippelli define el guion de la siguiente manera “*El guion es un conjunto de palabras escritas que supo-*

nen un orden narrativo, que puede ser extremadamente preciso sobre todo y cada uno de los elementos estéticos, formales y de contenido de la futura película... todas estas precisiones, sin embargo, fatalmente funcionarán como hipótesis de lo que más tarde deberá ser resuelto con otro lenguaje durante la filmación”¹⁵.

Esta definición, de alguna manera, sintetiza todo el proceso que fui atravesando en cada una de las instancias hasta llegar a la obra audiovisual terminada y lo más importante, me ayuda a posicionarme como futura profesional del mundo audiovisual.

Si bien los guionistas trabajamos con palabras, lo que escribimos no son objetos terminados, son tan sólo el medio para llegar a una obra audiovisual. A través de las palabras comenzamos a reflexionar sobre las imágenes y los sonidos que más tarde se fundirán en la pantalla. “*El*

guionista es más un cineasta que un escritor, en la misma medida en que debe imaginar, ver, oír y componer para el discurso del cine”¹⁶

¹⁵ Rafael Filippelli - *Guion y film: sobre la imposibilidad de la diferencia* p. 40

¹⁶ *Ibid.*, p. 45

CONCLUSIÓN



Este trabajo final es la culminación de un largo proceso de formación universitaria, es por esto que la energía estuvo puesta en realizar una obra audiovisual que no sólo sea eficaz y atractiva estructural, narrativa, dramática y estéticamente, sino también representación de la concepción de cine desarrollada en estas páginas.

Mi experiencia como guionista y realizadora audiovisual estuvo orientada a trabajar la singularidad del lenguaje cinematográfico desde el guion hasta la pieza audiovisual terminada. Elecciones como desarrollar una escritura que desde una primera instancia genere puesta en escena, prescindir de la palabra en beneficio de narrar con imágenes y sonidos, trabajar desde la simplicidad reduciendo al máximo los elementos narrativos y estéticos son, de alguna manera, una aproximación a la concepción de cine que creo interesante ver, explorar y transmitir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jaques (1983) Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje, Barcelona: Edición Paidós.
- Bresson Robert; Bresson por Bresson: entrevistas 1943-1983. Compilado por Mylène Bresson. Bs. As. 2014.
- Bresson Robert (1975) Notas sobre el cinematógrafo. Ediciones Era, México DF 1979.
- Burch Noel (1970) Praxis del cine. Editorial Fundamentos, 2003.
- Gilles Deleuze. (1983) La imagen movimiento- Estudios sobre cine I- Ed.Paidós, Buenos Aires 2008.
- Filippelli Rafael (1995) Guion y film: sobre la imposibilidad de la diferencia- Buenos Aires
- Gaudreault, André y Jost, François. (1990), "El relato cinematográfico, cine y narratología", Ed.Paidós, Barcelona 1995.
- Vanoye François (1996) Guiones modelo, modelos de guion. Ed. Paidós, Barcelona 1996

FILMOGRAFÍA

“La notte” 1961 – Michelangelo Antonioni

“Eclipse” 1962 - Michelangelo Antonioni

“Una mujer dulce” 1969 Robert Bresson

“El diablo probablemente” 1977- Robert Bresson

“Viernes noche” 2002 – Claire Denise

“El incendio” 2015 – Juan Schnitman

ANEXO

Se anexa una de las últimas versiones de guion, para ejemplificar la concepción de guion como medio y no como fin. A partir de su lectura se pueden observar los cambios que se dieron desde una escritura relativamente cerrada, pasando por etapa de storyboard, rodaje y montaje, hasta la pieza audiovisual terminada.

ESC 1- INTERIOR/LIVING-COMEDOR DPTO AMPARO/DÍA

AMPARO tiene 26, 27 años aprox. Es una chica flaca, bastante menudita. Estatura promedio, más o menos 1.60 m. Su cabello es color castaño claro, lo tiene a la altura de los hombros. Hoy lo lleva recogido. AMPARO saca de una biblioteca, a medio desarmar, algunos libros. En el living comedor del departamento hay algunas cajas dispersas, puestas arriba una de la otra arrimadas a las paredes. El lugar tiene las paredes blancas, parece ser un espacio pequeño, el tumulto de las cajas y cosas desordenadas, refuerzan ese parecer. Sin embargo, la luz que entra por las ventanas, iluminan por completo el lugar. Los libros que tiene en la mano los lleva hasta la mesa, donde hay una caja, los mete ahí dentro. Sobre la mesa hay también otra caja cerrada con cinta y sobre un plato un sándwich a medio comer, al lado un cuchillo un poco sucio. Agarra

el sándwich y va hacia la biblioteca, mientras come agarra más libros y los guarda en la caja. Deja el sándwich en el plato, y hace espacio en la mesa para subir una tercera caja. Tiene tres cajas sobre la mesa una cerrada, otra incompleta y otra vacía. Las mira. Agarra el cuchillo y abre la caja cerrada. Saca un par de libros de esa caja y los coloca en la caja vacía. Ahora tiene tres cajas, tres cajas mitad llenas mitad vacías.

ESC 2 - INTERIOR/LIVING DEL DEPARTAMENTO/NOCHE

EZEQUIEL mira televisión. Es un chico de unos treinta años de contextura delgada. Su pelo es negro y corto. Usa barba. En su regazo está apoyada la cabeza de AMPARO. Sus cuerpos están iluminados por la luz que emana el televisor. El resto del lugar está prácticamente en penumbras. EZEQUIEL hace zapping y con la otra mano acaricia la cabeza de AMPARO. Ella está tranquila, con los ojos cerrados. Parece disfrutar de las caricias. EZEQUIEL dirige la mirada hacia AMPARO

EZEQUIEL

¿Qué día de la semana que-
rés hacer la mudanza?

Ante el silencio de AMPARO, EZEQUIEL deja de
acariciar la cabeza de AMPARO.

EZEQUIEL

Por mi casa pasan el miérco-
les, capaz podemos combinar.

AMPARO sigue con los ojos cerrados. EZEQUIEL
continúa haciendo zapping.

EZEQUIEL apaga el televisor. Oscuridad total.

ESC 3 A- INTERIOR/HABITACIÓN/NOCHE

La habitación está en penumbras, por la ven-
tana entra la luz de la noche. EZEQUIEL
duerme y AMPARO está acostada al lado de
él. Lo mira de cerca por unos segundos.

AMPARO se levanta de la cama y sale de la habitación
ydejalapuertaentornada. EZEQUIELsiguedurmiendo.

ESC 3 B - INTERIOR/COMEDOR DPTO AMPARO/NOCHE

Está prendida la luz del comedor, AMPARO está
mirando para arriba en frente de la bibliote-
ca. Se da vuelta y agarra una silla.

ESC 3 C - INTERIOR/HABITACIÓN/NOCHE

EZEQUIEL en penumbras, está sentado en la
cama mirando en dirección a la puerta, por
la puerta entra luz desde el living. EZEQUIEL
se para, va hacia la puerta y se asoma.
Mira a AMPARO, que está para-
da en la silla con la mirada en la nada.
EZEQUIEL se da vuelta y vuelve a acostarse a
la cama.

ESC 4- INTERIOR/COCINA-COMEDOR/DÍA

AMPARO tiene cara de recién levantada, el pelo
recogido de forma desprolija. Su rostro ex-

presa calma, más que calma ausencia. Está en frente de la mesada, la luz que entra por una pequeña ventana la ilumina. Lleva puesta ropa de entrecasa que funciona de pijama. Hay dos tazas con café instantáneo, uno ya batido, bate la restante.

EZEQUIEL

(Off)

Si, ya tenemos las llaves.

AMPARO mira la pava mientras bate el café.

EZEQUIEL

(off)

Esta semana, todavía no sabemos.

AMPARO deja de batir y aunque la pava no hirvió pone el agua en las tazas.

EZEQUIEL se acerca a la abertura que comunica la cocina con el living. Tiene un jean oscuro puesto y una camisa.

EZEQUIEL

Dale, le mando.

EZEQUIEL comienza a acercarse a AMPARO. Antes de que se encuentren AMPARO toma las dos tazas y sale de la cocina.

EZEQUIEL

Después hablamos ma.

(Pausa)

EZEQUIEL agarra de la mesada un paquete de galletitas.

EZEQUIEL

Yo también. Chau

Sobre la mesa hay una caja y alrededor por el suelo también. AMPARO se está terminando de sentar, colocando las piernas pegadas a su pecho y toma el café. EZEQUIEL deja el paquete de galletitas en la mesa, teniendo una de ellas en la mano, agarra el café. Está apurado. Se va en dirección a la habitación de AMPARO. AMPARO sigue con su café.

EZEQUIEL

(OFF)

¿Quedó alguna campera mía por acá?
No encuentro la verde

AMPARO termina de tragar un sorbo de café.

AMPARO

Fijate en mi placard, debe estar colgada.

*Se escucha en off ruido de abrir
y cerrar puertas del placard.*

EZEQUIEL sale de la habitación con la
campera verde puesta y la taza de café en
la mano que la deja apoyada en la mesa.

EZEQUIEL

Voy yendo Ampí

EZEQUIEL va detrás de la silla de AMPARO, AMPARO tiene la cabeza para atrás y se dan un beso suave en los labios.

EZEQUIEL

¿A qué hora pasas por allá?

AMPARO

No sé todavía, tengo que ver.

EZEQUIEL camina hacia la puerta pero antes de llegar a ella se da vuelta y mira a AMPARO.

EZEQUIEL

¿Estás bien?

AMPARO responde la mirada.

AMPARO

Si.

EZEQUIEL

Después te llamo

EZEQUIEL continúa camino a la puerta, AMPARO sigue desayunando.

En off se abre y se cierra la puerta.

ESC 5 - INTERIOR/HABITACIÓN AMPARO/DÍA

AMPARO está en bata y con una toalla en la cabeza frente al placard. Las puertas del placard están abiertas, hay algunas partes vacías y otras con restos de ropa desordenada, también hay una valija. Cerca hay algunas cajas en un rincón y bolsas de consorcio en el suelo. De uno de los cajones agarra una bombacha que se pone por debajo la bata.

Va hacia la cama y está junto a la pared. Se sienta y deja sus hombros bajos, como abatida por el cansancio.

Suena el celular de Amparo.

AMPARO

Eze

(Pausa)

Haciendo la valija ¿vos?

(Pausa)

Si, en un rato voy.

AMPARO esboza una sonrisa.

(Pausa)

Yo también

Mira el placard, observa toda la ropa que cuelga de los cajones. Respira profundo y se saca la toalla de la cabeza. Tira para atrás su cabeza y deja caer su cuerpo sobre la cama.

ESC 6 - INTERIOR/HABITACIÓN AMPARO/DÍA

AMPARO acostada en la cama, en la misma posición de la escena anterior, abre los ojos. Confundida y haciendo fuerza para ver bien mira la pantalla de su celular. Se sienta rápido en la cama. Mira el placard y saca del estante superior una valija pequeña. La apoya en la cama y la abre, del placard comienza a sacar prendas de ropa al azar y las deja en el interior de la valija sin doblar.

ESC 7 A - INTERIOR/LIVING COMEDOR DPTO NUEVO/

NOCHE

El lugar está vacío sólo hay una silla bastante vieja, en un rincón, cerca alguna que otra caja. Sobre una de las paredes hay apoyado un perchero, al lado una regla niveladora. *Se escucha en off ruido de que alguien revisa una caja.*

Entra EZEQUIEL con un taladro en la mano. Va hacia el perchero y apoya el taladro en el suelo, al mismo tiempo que agarra la regla niveladora. Marca en la pared una línea recta, después agarra el perchero utilizándolo de referencia para marcar los puntos. Apoya la repisa en el piso y observa la pared. Saca de su bolsillo el celular. Llama, mientras espera que le contesten se para y se acerca a la ventana, mira hacia afuera.

ESC 7 B- INTERIOR/PASILLO DEL EDIFICIO/NOCHE

En el pasillo del edificio está sentada AMPARO en las escaleras frente a una puerta, al lado de ella está la pequeña valija. Tiene apoyado el

celular en su regazo. La pantalla está encendida y el celular vibra, pero AMPARO no le presta atención tiene la mirada puesta en la puerta.

ESC 7 C- INTERIOR/ LIVING- HABITACIÓN DPTO NUEVO/NOCHE

EZEQUIEL está con el taladro a punto de hacerle un agujero a la pared.

Ruido de que la puerta se abre.

EZEQUIEL se da vuelta en dirección a la puerta.

Entra AMPARO y se acerca a EZEQUIEL. AMPARO lleva a una valija pequeña con ella. EZEQUIEL deja el taladro en el piso.

EZEQUIEL

Ampi, te estuve llamando. Es tarde.

AMPARO lo mira.

AMPARO

Tengo el celular en la cartera, no lo escuché.

EZEQUIEL se acerca a AMPARO y le da un pequeño abrazo, AMPARO mira en dirección al perchero y se despega suavemente del abrazo.

AMPARO deja la valija en el living y la cartera encima de ella y va en dirección a la habitación. Desde la abertura de la puerta observa la habitación. El cuarto tiene las paredes blancas, hay una cama de dos plazas sin sábanas, acompañadas por dos almohadas y un placard.

AMPARO entra a la habitación, se acerca al placard y abre las puertas, en uno de los estantes hay un juego de sábanas en su envoltorio las agarra y las mira, pero las vuelve a dejar en su lugar. Revisa los cajones con cierta distancia. En uno de ellos encuentra una pelotita de naftalina. La agarra, la mira y la huele.

EZEQUIEL OFF

¿Te gusta?

EZEQUIEL está en la abertura de la puerta y entra a la habitación.

AMPARO mira en dirección por encima de su hombro, girando solo el torso observa la habitación.

AMPARO

Está vacío.

Enseguida vuelve a mirar la pelotita de naftalina y la apoya en el cajón. EZEQUIEL queda parado detrás de ella, la mirada de AMPARO sigue puesta en el cajón.

En off la pelotita de naftalina rueda por la madera.

ESC 8 - INTERIOR/HABITACIÓN-LIVING DPTO NUEVO/ NOCHE

En la habitación está EZEQUIEL tendiendo la cama. Les da impulso a las sábanas para que queden lo más prolijas cuando lleguen al colchón.

AMPARO lo observa a EZEQUIEL desde la abertura de la puerta. El se da cuenta que ella está

ahí y la mira. Deja de tender la cama.

AMPARO respira, se da vuelta con determinación, camina hacia la puerta, la abre y sale del departamento cerrando la puerta con fuerza. EZEQUIEL amaga ir detrás de ella pero se queda parado frente a la puerta.

ESC 9 - INTERIOR/HABITACIÓN-LIVING/DÍA

Desde la habitación se ve el living. EZEQUIEL esta en el colchón a medio armar, dormido con la ropa puesta. Vemos que entra AMPARO al departamento. Camina hacia la habitación y entra. Lo mira a Ezequiel dormir, agarra una frazada que esta a los pies del colchón y lo tapa suavemente. Se siente al borde del colchón y lo mira por unos segundos pero después baja la mirada hacia el piso. Apaga el velador que está sobre el suelo. Sólo queda iluminado el living. AMPARO se para, va hacia el living se pone la cartera, toma la valija, camina hacia la puerta. Desde allí mira el departamento, apaga la luz y se va. Pantalla funde a negro.

Títulos.

DOS NOCHES, después

Una reflexión sobre lo no dicho

Tesis de grado

Licenciatura en Artes Audiovisuales

Orientación Guion

Secretaría de
Asuntos Académicos
DEPARTAMENTO DE
ARTES AUDIOVISUALES

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

